

5. *Forster E. M. Where Angels Fear to Tread. L., 1976. P. 31.*
6. Там же. P. 26.
7. Там же. P. 23.
8. *Форстер Э. М. Куда бояться ступить ангелы // Форстер Э. М. Избранное. Л., 1977. С. 24.*
9. *Forster E. M. Where Angels Fear to Tread. P. 105.*
10. *Woolf V. The Novels of E. M. Forster // Forster E. M. The Critical Heritage. L., 1973. P. 327.*
11. *Форстер Э. М. Куда бояться ступить ангелы. С. 112.*
12. *Forster E. M. Where Angels Fear to Tread. P. 117.*
13. Там же. P. 108.
14. *Сероменко Л. И. Указ. соч. С. 66.*
15. *Forster E. M. A Room with a View. P. 7.*
16. *Ibid. P. 25.*
17. *Ibid. P. 27.*
18. *Ibid. P. 46.*
19. *Ibid. P. 46–47.*
20. *Ibid. P. 47.*
21. *Ibid. P. 86.*

© Рогова М. Ю.
г. Екатеринбург

ОТ «ПИКНИКА НА ОБОЧИНЕ» К «СТАЛКЕРУ»: ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА

Интерес к научно-фантастической литературе, характерный для XX в., порождает новые формы художественной условности, столкновение различных подходов к преобразению реального в уже закреплённую в литературе жанровую форму. Наиболее наглядно это столкновение можно наблюдать при переводе текста, относящегося к одному виду искусства, в другой, в частности, при экранизации литературного произведения. Это обусловлено не только спецификой киноискусства, связанной с его звукозрительной природой, психологическими особенностями восприятия фильма, но также личными творческими задачами режиссёра, отличными от исходных задач авторов произведения-первоисточника.

Попробуем проследить, как трансформируется жанр [1] при экранизации на материале повести братьев Стругацких «Пикник на обочине» и фильма Андрея Тарковского «Сталкер». Выбор произведений обусловлен, в частности, тем, что кроме самих произведений сохранилось много рабочих материалов: два из восьми промежуточных вариантов сценария («Машина желаний») [2], сценарий, легший в основу фильма [3], и монтажный сценарий А. Тарковского [4]. Существует также литературная запись фильма (своеобразный подробный пересказ картины), выполненная братьями Стругацкими [5]. К тому же фильм «Сталкер» приобрёл мировую известность, в данном случае можно говорить об удачной экранизации. Количество промежуточных сценариев свидетельствует о напряжённой работе. А. Тарков-

ский принимал активное участие в написании сценария, именно он требовал от братьев Стругацких все новых «дублей» [6], поэтому можно говорить о сознательных изменениях в содержании и форме произведения.

Жанр научно-фантастической повести предполагает авантюрный сюжет, изменение статуса героя (в повести главный герой всегда совершает выбор, преображающий его), которое можно проследить в течение длительного времени, а также развернутую систему персонажей. Важная установка научно-фантастической повести — занимательность: отсюда описания различных фантастических предметов и явлений, но это не исключает возможности постановки в произведениях этого жанра серьезных проблем.

Путь, по которому шли А. и Б. Стругацкие при написании сценария к фильму «Сталкер», с одной стороны, можно обозначить как путь упрощения. Но внешнее упрощение сюжета, хронотопа и системы персонажей парадоксальным образом усложняет текст, создавая предпосылки для трансформации научно-фантастической повести в философскую притчу.

В «Пикнике на обочине» разворачивается история молодого парня Рэдрика Шухарта. Авторы рассказывают о его женитьбе, рождении дочери, взаимоотношениях с друзьями и врагами. Эта история была бы вполне жизнеподобной, если бы в городе, где живет герой, не было таинственного образования — Зоны. В повести подробно описывается, как она появилась, предлагается несколько теорий объяснения ее сущности, есть «Хармонтский филиал Международного института внеземных культур», где одно время работает главный герой. Пространство Зоны насыщено «пустышками», «комариными плешами», «черными брызгами» и прочими фантастическими атрибутами. Дочь сталкера — мутант, так как Зона влияет на людей, регулярно ее посещающих, что сказывается прежде всего на детях. В «Пикнике на обочине» нет единой линии действия: несвязанные события происходят в отдаленные друг от друга промежутки времени. Кроме того, перед нами развернуто несколько подробно описанных мест действия — это пространство города, квартира Рэда, Зона, кладбище при Зоне и т. д. В «Пикнике...» много героев, мы знаем историю некоторых из них.

В процессе работы над сценарием Стругацкие упрощают фабулу, и в основу фильма из четырех глав «Пикника...» ложится только заключительная — «Рэдрик Шухарт, 31 год». В этой части повести Рэд Шухарт ведет в Зону молодого сталкера Артура Барбриджа. Герои идут к Золотому Шару, исполняющему желания, но Рэд знает, что ведет своего спутника на смерть. В этой главе основной проблемой становится проблема жертвы на пути к счастью.

В заключительном варианте сценария у героев нет имен, город, в котором они живут, также никак не называется, непонятно, как и когда появилась Зона. Перед нами история о том, как Сталкер ведет в Зону в комнату желаний Писателя и Профессора: двух человек, потерявших надежду. Проблема жертвы, центральная в повести «Пикник на обочине», в фильме также является концептуальной, объединяя все остальные, затронутые в картине проблемы, в единое смысловое целое.

Одной из основных установок, которые А. Тарковский дает братьям Стругацким при написании сценария: следовать *трем классическим единствам* — времени, места и действия [7]. Классические единства оказываются важным приемом в «Сталкере»: восприятие фильма становится более легким, но это нужно для того, чтобы не отвлекать зрителя от сложной философской проблематики. Кроме того, прием не просто заимствуется у классической драмы, но переосмысливается и перерабатывается в соответствии с задачами режиссера и со спецификой кинематографа.

В каждом новом варианте сценария пространство сужается все больше и больше (исчезают город, электричка, подъезд дома и т. д.). В фильме достигается эффект *единого смыслового пространства*: внешне дробного, но словно зеркального, в центре которого — Зона и таинственная комната (дом Сталкера — бар — Зона — бар — дом Сталкера). Герои выходят из дома и из бара, проходят через Зону и возвращаются к исходной точке, но возвращаются они уже в новом статусе. В сценарии не хватало только последнего звена (действие заканчивалось сценой в баре, там же жена Сталкера произносила свой финальный монолог).

Время фильма соответствует суткам, как и положено в классической драме. Но события этого дня указывают на универсальность происшедшего, а не его оригинальность, внезапность и т. п., как это происходит в драматических жанрах. Кроме того, А. Тарковский, уделяя большое внимание организации художественного времени и пространства, подчеркнуто подчиняет последнее первому. Обшарпанные стены, разрушенные здания позволяют показать не просто красоту обычных вещей, но их временную ценность, «неподдельную ржавость, прелесть старины, печать времени», поскольку «такой элемент красоты... воплощает связь между искусством и природой» [8]. Время в «Сталкере» распадается на несколько пластов: время действия, время персонажей (их прошлое, настоящее и будущее), время Зоны, независимое от времени внешнего по отношению к ней мира. Причем время описанных событий (сутки) выступает «поводом» для размышлений о судьбе каждого персонажа и о вечных проблемах.

Единство действия тоже, на первый взгляд, соблюдено: Сталкер, Профессор и Писатель направляются в Зону (каждый со своими намерениями), затем возвращаются — вот основная сюжетная линия. Кажется, что событий в фильме очень мало: герои идут, разговаривают, переживают несколько происшествий, доходят до комнаты, спорят, возвращаются. Но каждый из героев многое понимает и переосмысливает, а во время диалогов в «Сталкере» каждый из них высказывает очень важные мысли, выражающие сильнейшие переживания. Развитие именно этого внутреннего пласта усложняет действие, делает его не единым, но многомерным. Однако многоаспектность внутреннего конфликта единонаправлена, режиссер требовал от авторов сценария и смысловой неоднозначности, и логичности переходов от одной проблемы к другой.

Наибольшая смысловая нагрузка обычно падает на конец произведения. В «Пикнике на обочине» открытый финал, неизвестно, что стало с героем,

сбылось ли его желание («Счастье для всех, даром, и пусть никто не уйдет обиженный!» [9]). По общему настроению повести мы можем догадаться, что вряд ли, но конкретных событий мы не знаем. Такие концовки характерны для жанра повести, они подчеркивают, с одной стороны, универсальность жизни, с другой — неоднозначность ситуации. Во всех вариантах сценария к фильму авторы убирают открытый финал: «Дело в том, что концовка, которая хороша для повести (так называемая “открытая концовка”), плоха и даже никуда не годится, когда речь заходит о кино», — пишет Б. Стругацкий [10].

Сценаристам никак не удавалось найти оптимальный финал, в каждом варианте сценария концовки различны: так, например, в первом варианте «Машины желаний» профессору Филиппу удастся взорвать бомбу и уничтожить Зону. В сценарии и в фильме «Сталкер» действие завершено: герои возвращаются из Зоны, где каждый из них сделал свой выбор, принес что-то в жертву. В фильме нет открытого финала в прямом смысле слова, но неоднозначность позиций героев ставит перед зрителем множество вопросов, не давая на них ответа вовсе или предлагая ответ, дающий очередной повод для размышления. В этом отношении «развязку» «Сталкера» можно считать открытой из-за ее «универсальности».

Система персонажей — еще один аспект, подвергающийся упрощению. В повести перед нами развернута система персонажей (семья Рэдрика Шухарта, ученые, работающие в международном институте, люди, на которых работает Рэд, и др.). В фильме «Сталкер» перед нами три главных героя, идущих в Зону, а также жена и дочь Сталкера. Более того, у героев нет имен, есть только клички: Профессор, Писатель, Сталкер, Мартышка, Дикобраз — или персонаж никак не называется в течение фильма, и поэтому существует в сознании зрителя как жена Сталкера, брат Дикобраза. Персонажи, утрачивая имена, становятся не просто героями фильма, но своего рода символами различных типов людей и человеческих взаимоотношений.

И Профессор, и Писатель — представители интеллектуальных специальностей. Профессор познает мир научно и мыслит логически. Писатель — человек творческий, его метод познания мира основан на интуиции, он пытается угадать состояние мира, понять его настроение. Сталкер же — это «язычник зоны», он «становится ее апостолом, он ведет сюда заблудшие, несчастные души, чтобы исполнились их сокровенные желания» [11]. Логика Сталкера основана на чувствах, поэтому он кажется слабым, «но, по существу, именно он непобедим в силу своей веры и своей воли служения людям», через его слабость видна сила, «вспоенная нравственным убеждением и нравственной позицией» [12]. Для Сталкера надежда и возможность нести ее людям являются самым важным, поэтому он воспринимает как личную трагедию то, что Писатель и Профессор потеряли веру в людей. В фильме ставятся вопросы о счастье, горе, надежде, обыденности, о которых каждый человек рано или поздно должен задуматься, но далеко не каждый может дать на них однозначный ответ.

Результатом «упрощения» изображенной действительности можно считать *постепенное вытеснение из произведения научной фантастики*.

В первых вариантах сценария еще много фантастичного: здесь есть «комариные плешки», «петли» и т. д. В первом варианте «Машины желаний» герои наблюдают, как в пространстве возникает подобие миража, только видят его все, и можно «установить контакт» с людьми в нем. Во втором варианте также описывается ряд ловушек и фантастических вещей, хотя их уже меньше.

Когда пришлось переписывать сценарий в девятый раз, А. Стругацкий сказал режиссеру: «Слушай, Андрей, а зачем тебе в фильме фантастика? Может, выбросить ее, к черту?». «Вот! — последовал радостный ответ. — Это ты сам предлагаешь! Не я! Я давно хочу, только боялся вам предложить, как бы вы не обиделись» [13]. В последнем варианте сценария фантастической остается исходная ситуация, и, кроме того, в Зоне остаются два необычных происшествия — дорога чистых душ и необъяснимый голос. Из этих двух в фильме остается один, с голосом, останавливающим Писателя. Фантастическая ситуация нужна А. Тарковскому, чтобы показать неустойчивость жизни, непонятность этого мира. Если для Стругацких важнее оказывается психология человека в неустойчивой реальности, то для режиссера сама реальность предстает как объект внимательного рассмотрения.

Многочисленные *мифологические и религиозные мотивы, аллюзии к произведениям других искусств* «компенсируют» отсутствие в фильме научной фантастики и придают ему общечеловеческое звучание.

Центральным мифологическим мотивом фильма можно считать обряд инициации. Все герои, идущие в Зону, проходят через определенные испытания и изменяются. Кроме того, в «Сталкере» возникает сакральное число три (три героя идут в Зону, трем испытаниям подвергается в Зоне Писатель, семья Сталкера состоит из трех человек, пространство делится на три смысловых поля: вне Зоны, Зона, комната и т. д.), а также мифологические образы воды, огня, окна и пр.

Религиозные мотивы фильма в основном связаны со вставными текстами, которые появляются только в монтажном сценарии, а затем в фильме и литературной записи. Таким образом, их можно считать специфическим приемом А. Тарковского, создающим дополнительную многозначность. Жена читает строки из Откровения Иоанна Богослова, где речь идет о начале вселенской катастрофы, Апокалипсисе; Сталкер, просыпаясь, бормочет фрагмент из Евангелия от Луки, описывающий, как двое учеников не узнали воскресшего Христа, пришедшего к ним. Первый отрывок указывает на сходство ситуации современной действительности с ситуацией Апокалипсиса. Второй же отрывок отсылает нас к трем путникам, идущим по Зоне, один из которых, по-видимому, Сталкер, несет новую правду о жизни, но пока не признан, а его правда не понята.

Тарковский вписывает историю о походе в Зону также и в культурное пространство. Кроме библейских отрывков, в фильме возникают другие вставные тексты: живописные, стихотворные и музыкальные произведения («Ода к радости» Бетховена и др.).

Очень важна для понимания философского содержания фильма цитата

из Лао-Цзы: «Слабость велика, сила ничтожна. Когда человек рождается, он слаб и гибок. Когда умирает, он крепок и черств. Когда дерево произрастает, оно гибко и нежно, и когда оно сухо и жестко, оно умирает. Черствость и сила — спутники смерти. Гибкость и слабость выражают свежесть бытия. Поэтому, что отвердело, то не победит». Сталкер стремится научить своих спутников «слабости» и «гибкости», научить их тому, «что, сила в конечном итоге, ничего не значит. И что порой слабость выражает смысл сильной души» [14].

В фильме звучат два стихотворения: «Вот и лето прошло» Арсения Тарковского и «Люблю глаза твои, мой друг» Федора Тютчева. Оба текста возникают в связи со светлыми, дающими зрителю надежду образами Мартышки и брата Дикобраза, о котором мы знаем, что он «такой был тонкий, талантливый». Именно брат Дикобраза, принесенный в жертву Зоне, является по фильму автором стихотворения «Вот и лето прошло», смысл которого в том, что человеку мало простого человеческого счастья, что он должен всегда стремиться к большему. Мартышке же «всего двенадцать, а она так глубоко чувствует Тютчева» [15]. Творчество, поэзия оказываются созвучны будущему, именно в поэзии воплощается «гибкость» бытия.

Среди большинства исследователей жанр фильма «Сталкер» определяется как притча или кинематографическая притча. Притча предполагает универсальную историю, очевидную, часто непосредственно выраженную мораль. Герой притчи совершает нравственный выбор своего пути. При этом второе определение учитывает особенности кинематографа: с одной стороны, обращение к специфике драмы, с другой — возможность насыщения кадра различными предметами, а пространства фильма — вставными текстами.

Таким образом, на материале нескольких вариантов сценария мы можем пронаблюдать изменения первоисточника: конкретная история с конкретными характерами становится универсальной притчей о поисках человеком счастья.

Поэтому герои в фильме адресуют многие реплики не друг другу, а непосредственно зрителю. Особенно важен для понимания проблематики фильма оказывается последний монолог жены Сталкера, образ которой олицетворяет собой надежду: герои ищут в Зоне чуда, а чудом оказывается возможность любви, явленная вне Зоны. «Если последние слова Сталкера — о невозможности твердой веры и настоящей надежды, то его жена говорит как раз о той настойчивости веры, в которой и рождается подлинная надежда» [16]. Для себя эта женщина решила, что счастье важнее серости, а надежда важнее счастья («Лучше горькое счастье, чем... серая унылая жизнь», «А если б не было в нашей жизни горя, то лучше б не было, хуже было бы. Потому что тогда и... счастья бы тоже не было, и не было бы надежды»). В сценарии героиня обращается только к Писателю и Профессору, в фильме же она адресует свой монолог всем зрителям, что придает ему жизнеутверждающий пафос.

Как мы видим, в фильме поднимается ряд философских проблем, но все они так или иначе предполагают выбор: герой может остаться с тем, что

имеет, а может пожертвовать чем-то очень важным и тем самым изменить себя. Профессор приносит в жертву свое намерение взорвать комнату, которое стоило ему карьеры, признает несостоятельность своей теории, и, может быть первый раз в жизни, делает что-то вопреки логике и здравому смыслу; Писатель понимает, что недостойн загадывать желание, он жертвует возможным счастьем ради собственного достоинства («Для него впервые встал вопрос: плохой он человек или хороший, но раз он об этом задумался, значит, уже тем самым встал на путь» [17]); Сталкер уже давно принес в жертву Зоне всю жизнь, здоровье дочери, семейное благополучие ради того, чтобы сделать хоть кого-то счастливым.

Повесть братьев Стругацких «Пикник на обочине» — это жестко привязанная к своему времени социальная научно-фантастическая повесть. Под влиянием гения режиссера А. Тарковского из произведения практически исчезает научная фантастика, а конкретика характеров, хронотопа приобретает обобщенное, притчевое звучание. История сталкера Рада Шухарта становится притчей о поиске человеком своего пути, о необходимости выбора и жертвы на этом пути. Проблема «счастья для всех», обозначенная в повести, вытесняется в фильме вопросами: что есть счастье, знает ли человек, что ему нужно, и, главное, хочет ли он быть счастливым.

Примечания

1. При анализе я опиралась на жанровую теорию М. Бахтина, который понимает жанр как «трехмерное конструктивное целое» и рассматривает в трех аспектах: 1) его «материальном» (речевом) единстве; 2) единстве изображенной действительности (т. е. художественного мира произведения, который складывается из хронотопа, сюжета и системы персонажей); 3) зоны построения литературного образа (определенного соотношения мира героя с действительностью автора и читателя, способа реализации эстетического события «завершения»).
2. *Стругацкие А. и Б.* Машина желаний (один из вариантов сценария к/ф «Сталкер») [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://lib.luksian.com/textsfnf/xussr_s/
3. *Стругацкие А. и Б.* Сталкер (сценарий) [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.rusf.ru/abc>
4. *Тарковский А.* Сталкер (монтажная запись) [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.ezhe.ru/vgik/indexx.html>
5. *Стругацкие А. и Б.* Сталкер (литературная запись фильма) [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.ezhe.ru/vgik/indexx.html>
6. См. об этом: *Стругацкий А.* Каким я его знал // О Тарковском / Сост. М. А. Тарковская. М., 1989. С. 258–259.
7. Conversation between Andrei Tarkovsky and Tonino Guerra (1979) [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.nostalgia.com>
8. *Тарковский А.* Запечатленное время // Киносценарии. 2002. № 1. С. 22.
9. *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Пикник на обочине. Отель «У погибшего альпиниста». Улитка на склоне. М., 1997. С. 182.
10. Off-line интервью с Борисом Стругацким [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.rusf.ru/abc/>
11. *Шитова В.* Путешествие к центру души // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 143.

12. Тарковский А. Запечатленное время. С. 11.
13. Стругацкий А. Каким я его знал // О Тарковском. М., 1989. С. 268.
14. Тарковский А. Для меня кино — это способ достичь какой-то истины // Советская Россия. 3 апр. 1988 (№ 77). С. 4.
15. Лойша В. Такое кино. Четыре дня с Андреем Тарковским // Дружба народов. 1989. № 1. С. 218.
16. Евлампиев И. Художественная философия А. Тарковского. СПб., 2001. С. 268.
17. Встать на путь (беседу с режиссером вели Ежи Иллг и Леонард Ноигер) // Искусство кино. 1989. № 2. С. 119.

© Свалов Е. А.
г. Екатеринбург

ОБРАЗ МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ ДАНИЭЛЯ КЕЛЬМАНА

Немецкая литература сегодня развивается очень интенсивно, и довольно непросто систематизировать даже основные направления этого развития. Немецкоязычные литературоведы берут за условную точку отсчета нового времени 1990 г. и выделяют три основных направления — так называемый женский феномен, поп-литературу и дебютантов. Каждый год число успешных дебютантов растет, достаточно упомянуть, к примеру, таких авторов как Феличитас Хоппе, Петер Штамм, Марлен Штрерувиц, Кристиан Крахт и Бенджамин фон Штукрад. 2005 г. закрепил успех еще одного молодого дебютанта — Даниэля Кельмана.

Кельман родился в 1975 г. в Мюнхене в семье режиссера Михаэля Кельмана, в 1981 г. вместе с семьей переехал в Вену, изучал философию и литературоведение в университете. После защиты дипломной работы он начал работу над диссертацией, которую не закончил по причине пришедшего к нему писательского успеха. В 1997 г. дебютирует в качестве писателя с романом «Магия Бергхольма»; в 2001 г. получил место приглашенного профессора поэтики в университете г. Майнц, позднее — в Висбадене и Геттингене. Даниэль Кельман — член Академии наук и литературы г. Майнца и лауреат ряда литературных премий, в том числе премии Фонда Конрада Аденауэра за 2006 г. На сегодняшний день на русском языке опубликованы четыре его романа и один сборник рассказов.

В немецком литературоведении этот успешный молодой автор знаменит тем, что уже ввел в немецкоязычную литературу три идиожанра — это *искусствоведческая трагедия* («Я и Каминский»), *философский триллер* («Последний предел») и — в противовес историческому роману — *современный роман о прошлом* («Измерение мира»); он ассимилирует в стилевом отношении множество разных индивидуальных художественных систем и этим привлекает внимание немецких компаративистов, изучающих в том числе, вопрос его литературной генеалогии; о Кельмане лестно отзывались исследователи современного литературного процесса Мартин Людке и Себастьян Домш, а недавно и сам Марсель Райх-Раницки.

У Кельмана, который называет себя реалистом с магической установкой